

Université de Strasbourg

Ranam

recherches anglaises et nord-américaines

Reprise, Recycling, Recuperating: Modes of Construction of Anglophone Culture

Numéro dirigé par
Jean-Jacques Chardin

N°45/2012

Direction / Editor

Jean-Jacques CHARDIN (Strasbourg)

Comité scientifique / Advisory board

Anne BANDRY (Strasbourg), Maryvonne BOISSEAU (Strasbourg), Anna Maria CIMITILE (Naples), Christian CIVARDI (Strasbourg), Jean-Louis DUCHET (Poitiers), Bernard GENTON (Strasbourg), Albert HAMM (Strasbourg), Christopher HARVIE (Tübingen), Lyndon HIGGS (Strasbourg), Monika FLUDERNIK (Freiburg), Hélène LE DANTEC-LOWRY (Paris 3), Miriam LOCHER (Basel).

Comité de lecture / Editorial board

Christian AUER (Strasbourg), Andrew EASTMAN (Strasbourg), Hélène IBATA (Strasbourg), Yvon KÉROMNES (Metz), Paul KERSWILL (York), Marie-Pierre MAECHLING-MOUNIER (Strasbourg), Sophie MANTRANT (Strasbourg), Catherine PAULIN (Strasbourg), Anne STÉFANI (Toulouse), Yann THOLONIAT (Metz).

Responsable de ce numéro / Editor for this issue

Jean-Jacques CHARDIN (Strasbourg)

Administration – Diffusion – Abonnements / Subscription correspondence

Université de Strasbourg – Service des publications et périodiques

ranam “Recherches Anglaises et Nord Américaines”

MISHA – Campus de l’Esplanade

5 allée du Gl Rouvillois – CS 50008

FR-67083 Strasbourg Cedex

tél. : 00.33.(0)3.68.85.62.65 – fax : 00.33.(0)3.68.85.62.85

periodiques@unistra.fr

Composition / Typesetting

Ersie LERIA

Imprimerie / Printing and book-binding

Imprimerie et reprographie, Direction des affaires logistiques intérieures

Université de Strasbourg

© *ranam*, Strasbourg – ISSN 0557-6989

<http://publications.unistra.fr/ranam>

Le street art selon Banksy : jeu, récupération et palimpseste

HÉLÈNE IBATA ♦

Le Street art, pratique artistique depuis longtemps en quête de reconnaissance et de légitimité, a ces dernières années bénéficié de la notoriété croissante de l'artiste britannique Banksy, dont le succès international n'est plus à démontrer. Une valeur sans précédent est accordée à ses productions, initialement conçues comme éphémères, et qui sont maintenant, pour certaines, préservées sous plexiglas ou vendues aux enchères chez Christie's ou Sotheby's. Les équipes de nettoyage de districts londoniens comme Islington, sous la pression de leurs résidents, ont appris à reconnaître ses réalisations afin de les épargner, laissant souvent fleurir dans leur sillage les créations d'autres artistes talentueux. Et la reconnaissance croissante de ces travaux semble même avoir des conséquences socio-géographiques inattendues, si l'on en croit ce témoignage critique reçu par l'artiste :

I don't know who you are or how many of you there are but I am writing to ask you to stop painting your things where we live. In particular xxxxxx road in Hackney. My brother and me were born here and have lived here all our lives but these days so many yuppies and students are moving here neither of us can afford to buy a house where we grew up anymore. Your graffities are undoubtly part of what makes these wankers think our area is cool. You're obviously not from round here and after youve driven up the house prices youll probably just move on. Do us all a favour and go do your stuff somewhere else like Brixton. (Banksy, 2006 : 130)

♦ Hélène Ibata, *Université de Strasbourg*.

Le succès de Banksy s'inscrit dans un processus plus général de revalorisation de l'art des rues. Alors qu'il y a peu, il était trace éphémère fréquemment assimilée au vandalisme, voilà qu'on lui accorde le statut d'œuvre d'art à pérenniser et qu'il acquiert par là même une valeur commerciale en contradiction avec ses origines; dans le même temps, comme le suggère le message précédemment cité, il semble faire l'objet d'une forme de rejet de la part de certains publics, et notamment du public populaire qu'il avait initialement pour vocation d'inclure. Le succès de Banksy traduit donc une évolution récente, particulièrement marquée à Londres, par laquelle le street art a gagné en légitimité et brouillé les oppositions culturelles, démontrant par là même le besoin qui existe de nouvelles formes de communication artistique, en dehors de l'espace régulé des musées et galeries d'art.

Même si Banksy a entraîné dans son sillage de nombreux artistes londoniens, il continue d'occuper une place à part, pour plusieurs raisons. La plus souvent citée est le mystère savamment entretenu de son identité, qui fait régulièrement la une de la presse britannique, laquelle lui prête tour à tour des origines modestes ou plus aisées. Une première rumeur a voulu qu'il soit un certain Robin ou Robert Banks, boucher de formation, et originaire d'une banlieue défavorisée de Bristol. Le *Daily Mail* a ensuite affirmé avoir découvert que ses origines étaient moins modestes: «far from being a radical tearaway from an inner-city council estate, the man we have identified as Banksy is, perhaps all too predictably, a former public schoolboy brought up in middle-class suburbia» (Joseph, 2008). Plus récemment, la presse espérait découvrir son identité lors de la cérémonie des Oscars 2011, suite à la nomination de son film documentaire *Exit through the Gift Shop*. Sans entrer dans ce jeu, on peut toutefois noter la signification esthétique du choix de l'anonymat en dépit de la célébrité. L'anonymat, ou l'utilisation d'un pseudonyme, en effet, est propre à la pratique du street art, et encore plus du graff dont il est issu, non seulement parce qu'elle doit rester clandestine, mais aussi parce qu'elle remet en question la notion même d'autorité et de propriété artistique: l'artiste ne laisse sa trace dans la ville que pour un moment et accepte de voir son œuvre recyclée par la dynamique propre à la vie urbaine.

Une autre raison du succès de Banksy vient de sa capacité à jouer avec le décor urbain, à faire des interventions insolites qui semblent se glisser et trouver leur place naturelle parmi les nombreux autres signes dont cet espace urbain est déjà saturé. Il s'agit de véritables traits d'esprit, visuels et verbaux, qui provoquent le passant, l'amènent à regarder différemment son environnement quotidien, à prêter attention au détail insolite, et par conséquent à développer un regard critique. Parmi de très nombreux exemples, on peut noter une installation de 2004, à Tottenham Court Road, qui simulait le débranchement d'une caméra de video-surveillance par des corneilles munies d'un pavillon pirate, afin d'attirer l'attention sur l'atteinte aux libertés que représente l'invasion de l'espace urbain par de tels dispositifs (Banksy, 2006: 217). Sur les berges de la Tamise, une installation maintenant effacée conduisait le passant

curieux le long d'une longue trainée blanche jusqu'à la figure d'un policier renifleur de cocaïne, à quatre pattes, et fréquemment dissimulé derrière une poubelle (Banksy, 2006 : 32-33). À travers de telles mises en scène, Banksy nous rappelle la nécessité de remettre en question le familier, et de savoir repérer le détail, le fragment, dans un environnement où la multiplication des signes finit par laisser indifférent.

Le phénomène Banksy, enfin, s'explique en grande partie par le fait que l'artiste force un contact entre des courants culturels qui semblent au départ s'exclure, afin de mieux remettre en question leur hiérarchisation. Le caractère hybride de ses compositions est autant un moyen de désacraliser la culture savante que de ridiculiser certains aspects de la culture de masse, afin de mieux légitimer la contre-culture des rues. Cette démarche, il faut le noter, va de pair avec une subversion des messages dominants, qu'ils soient politiques, culturels ou commerciaux. Mais elle s'inscrit tout autant dans une réflexion esthétique originale, et spécifique au street art, qui met l'accent sur le ludique et l'impermanent, qui brasse, juxtapose et superpose les signes visuels selon un processus sans cesse renouvelé.

C'est ce projet esthétique qui va faire l'objet de la présente étude. Je vais tout d'abord essayer de cerner les enjeux culturels et visuels de la pratique de Banksy, en mettant en évidence son évolution vers des formes d'expression de plus en plus médiatisées. Je verrai ensuite en quoi cette intellectualisation croissante traduit un rapport ambigu et subversif à la culture des musées et des beaux-arts, et comment Banksy conçoit l'art des rues comme une alternative libératrice à la rigidité de tels modèles culturels. Cette émancipation, comme je le montrerai enfin, se fait au moyen d'un jeu de reprise, recyclage et récupération, libéré de toute aspiration à la permanence, dans lequel l'esthétique du palimpseste se substitue à la vénération de l'image picturale.

De la spontanéité à la maturité

Le parcours artistique de Banksy est assez inhabituel dans le monde des artistes urbains, puisqu'il le mène, en autodidacte, du graffiti brut et spontané, à une forme de street art réfléchi et médiatisée. Fréquemment (mais pas exclusivement) les adeptes du street art sont au départ des artistes formés aux principes des beaux-arts, qui voient dans la rue de nouveaux horizons d'expression et de recherches esthétiques. Or Banksy, selon les témoignages de ses amis, et cela quelles que soient ses origines sociales, est issu de la pratique du graff, étrangère à tout enseignement artistique, et plus radicalement opposée aux courants culturels dominants que le street art. Ses premières productions, des graffs de son pseudonyme aux larges caractères « tridimensionnels », témoignent de l'influence du graffiti New Yorkais des années 1970, un mouvement marginal, lié principalement aux milieux défavorisés. Même

s'il peut atteindre un degré de sophistication artistique évident, le graff demeure une expression spontanée, immédiate, consistant principalement en variations visuelles multiples d'un même signe verbal par cela même dépourvu de signification. Les « lettrages », de larges lettres stylisées avec contour et remplissage coloré, y sont réduits à leur seule visualité, et deviennent prétexte à des variations de formes et de couleur sans fin (Marconot, 1995: 17). Le choix du support lui-même est assez immédiat, avec une nette préférence pour les trains (notamment à New York), qui permettent de diffuser l'image à travers la ville tout entière. Tout se fait dans l'immédiateté, le refus de l'intellectualisation, mais aussi en partie le refus de la communication avec le public, puisque les graffeurs forment une sorte de communauté secrète, qui s'identifie au moyen de pseudonymes (en partie pour mieux échapper à la répression policière). Le graff peut être compris comme une sous-culture adolescente, dont il présente plusieurs caractéristiques, pour reprendre les définitions données par Dick Hebdige: il révèle une conscience propre à une génération d'adolescents (Hebdige, 1979: 74), il apporte « un espace dans lequel une identité autre peut être découverte et exprimée » (Hebdige, 1979: 88, ma traduction), et il s'exprime à travers des formes interdites, en enfreignant la loi (Hebdige, 1979: 91).

Si l'influence du graff New Yorkais a marqué les débuts de Banksy, dans les années 1990, l'artiste s'est ensuite dirigé vers des formes d'expression urbaine davantage médiatisées, réfléchies et signifiantes, qu'on peut assimiler au street art. Cette désignation assez large recouvre une diversité de pratiques visuelles (graffiti, posters, pochoirs, autocollants, sculptures ou installations), qui mêlent le caractère provocateur du graff à la réflexion esthétique et à une volonté plus affirmée de communiquer avec le spectateur. L'évolution de Banksy vers cette forme d'expression s'est accompagnée de transformations stylistiques et techniques, avec notamment l'adoption du pochoir, qui lui permet de préparer les contours de ses compositions visuelles à l'avance, avant de les réaliser sur leur support final. La prédilection de Banksy pour le pochoir s'explique par des raisons à la fois pratiques et esthétiques. D'une part, c'est une technique rapide au moment de l'application de l'image, qui permet de ne pas se faire prendre par la police. D'autre part, les silhouettes dessinées au pochoir s'adaptent à la multiplicité des messages présentés par Banksy, qu'ils soient ouvertement politiques ou ludiques et empreints de poésie; on peut voir dans ce choix l'influence de Blek le Rat, un pochoiriste renommé, dont le style et les motifs préférés se retrouvent chez Banksy (les deux artistes, par exemple, partagent le même goût pour les images de rats).

Le choix des supports et des lieux d'expression est également très réfléchi. Les messages visuels et verbaux sont destinés à être vus dans un contexte, urbain généralement, qui remet en question la notion même de cadre visuel. Le décor urbain est conçu comme faisant partie intégrante de la composition, ou plutôt l'image s'intègre dans un décor urbain qui lui préexiste, et interagit avec lui, dans sa tridimensionnalité. On peut citer en exemple une réalisation de 2007, à Bethnal Green

(ill. 1) : une fleur jaune géante sur le mur d'une maison, dans le prolongement de la double ligne jaune d'interdiction de stationner, et à angle droit avec le trottoir qu'elle a traversé. À côté d'elle Banksy a représenté au pochoir un peintre assis sur son pot de peinture, son rouleau jaune à la main, évoquant un employé municipal lassé de la régularité de son travail et s'étant laissé aller à ce débordement naïf et spontané. Le réalisme du pochoir contraste avec le style enfantin de la fleur, et donne un instant l'illusion que le peintre est véritablement présent. Une réalisation plus récente joue avec l'immense signe « parking » d'une aire de stationnement au centre de Los Angeles : les trois dernières lettres du mot ont été effacées, transformant « parking » en « park », et la barre transversale du « A » devient le support d'une balançoire, sur laquelle joue une petite fille (ill. 2). Le motif ne peut

se concevoir que dans son interaction avec les éléments urbains qui l'entourent, au sein d'un décor à trois dimensions, entouré d'automobiles en stationnement. Il devient revendication provocatrice d'un espace de jeu et de liberté dans un environnement urbain envahi par l'automobile.

En composant ainsi avec les éléments du décor urbain, Banksy montre comment l'art des rues libère l'image d'une double contrainte : celle du cadre, et celle de la plénité. L'artiste semble très conscient de tels enjeux, comme le suggère une photo du recueil *Wall and Piece*, où l'on voit deux passants des rues de Liverpool sur le point de se croiser sous une inscription au pochoir : « The key to making great art is all in the composition » (Banksy, 2006 : 82). Même si un tel commentaire est clairement moqueur, il signale néanmoins que l'art urbain devient le moyen d'engager une réflexion innovante sur ce qu'est une œuvre visuelle, sa forme, et son contexte spatial mais aussi et surtout temporel. En effet, comme en témoignent les photographies, les compositions du street art sont déterminées par le vécu urbain, et par la mise en



Ill. 1 : Banksy, London, 2007. © Brian Jones.



Ill. 2 : Banksy, Los Angeles, 2010. © Banksy.

situation de l'image. On peut prendre pour exemple la représentation au pochoir d'un garde royal en train de tagger un mur fraîchement peint de blanc pour y inscrire « God save the Queen ». Sur la photo qui en est donnée dans *Wall and Piece*, l'image un peu vide et déséquilibrée, tout de blanc, rouge et noir, se voit formellement et dynamiquement complétée par la figure d'un petit garçon au pull rouge qui passe et devient momentanément le centre vivant d'une composition éphémère, saisie par l'instantané photographique (Banksy, 2006 : 39).

Ce processus de distanciation érudite dans l'art de Banksy s'observe peut-être encore plus dans le choix des motifs, lequel est souvent médiatisé, avec un fort degré d'interpicturalité et de nombreuses reprises et distortions de motifs déjà connus, issus de la culture des rues, de la culture populaire ou de la culture savante. On y trouve non seulement des références à d'autres artistes des rues comme Blek le Rat ou Bananensprayer mais aussi des emprunts à la culture de masse ou aux grands noms de la peinture, qui font appel à un savoir et sont une sorte de clin d'œil à un public avisé. Je prendrai pour exemple une série de posters du Che, installés sur un pont de train au-dessus de Portobello Road (Banksy, 2006 : 46). On voit ici une composition qui prend l'image célèbre d'un révolutionnaire devenue produit marchand de la culture de masse et la décline à la façon du Pop Art, chaque poster étant légèrement différent du précédent. Sur deux des posters, on peut remarquer des dollars sur les lunettes du Che, tournant en dérision l'appropriation commerciale de l'image. On peut aussi remarquer que l'image se dégrade au fur et à mesure de la série, ce que Banksy explique ainsi : « I think I was trying to make a statement about the endless recycling of an icon by endlessly recycling an icon » (Banksy, 2006 : 47).

La subversion des modèles culturels : du musée à la rue

La question est évidemment de savoir si en allant à la rencontre d'autres courants culturels, Banksy a sorti l'art des rues de la marginalité, le détournant de sa spontanéité rebelle. Lui-même continue d'affirmer son appartenance à la tradition la plus subversive de l'art des rues, celle du graffiti. C'est pourquoi, malgré l'intellectualisation croissante de sa pratique, il continue de se considérer comme un *writer* (graffeur), ce qu'il était très certainement à ses débuts, et refuse encore de s'identifier au street art, lequel a des connotations élitistes pour la communauté des graffeurs.

Cette prise de position traduit le souhait de perpétuer l'image du rebelle social, dont la pratique demeure à la fois clandestine, dangereuse et illégale, tout en s'inscrivant dans une logique de gratuité, de diffusion auprès d'un public populaire, et de refus de l'élitisme. Son refus de la gloire personnelle, son anonymat maintenu en dépit du succès sont essentiels à une telle stratégie, puisqu'ils lui permettent de rester un graffeur comme les autres, un passant anonyme qui laisse une trace éphémère.

Également essentiel est le choix du partage de l'art au sein de l'espace urbain, lequel signifie entre autres, du moins au départ, que l'artiste renonce à la propriété de son œuvre, et qu'il accepte de la voir disparaître. En effet, l'idée de graffiti repose sur une conception de l'art comme brut, spontané, mais aussi éphémère, qui s'oppose à l'idée de l'art sacré, permanent, à restaurer et préserver indéfiniment. C'est peut-être ce sentiment d'immédiateté qui fait dire à Banksy:

Graffiti equals amazing to me. Every other type of art compared to graffiti is a step down [...] if you operate outside of graffiti, you operate at a lower level. Other art has less to offer people. It means less, and is weaker. (Fairey & Banksy, 2006: 84)

Au-delà de la provocation, c'est surtout la volonté de renverser les hiérarchies culturelles et artistiques qui retient l'attention. On la retrouve chaque fois que Banksy revendique son appartenance à la culture du graff:

Despite what they say graffiti is not the lowest form of art. Although you might have to creep about at night and lie to your mum it's actually one of the more honest art forms available. There is no elitism or hype, it exhibits on the best walls a town has to offer and nobody is put off by the price of admission.
A wall has always been the best place to publish your work.
The people who run our cities don't understand graffiti because they think nothing has the right to exist unless it makes a profit, which makes their opinion worthless. (Banksy, 2006: 8)

On voit encore une fois ici que dans sa défense du graffiti, Banksy s'en prend à l'élitisme, et défend l'idée d'un art pour tous.

Plus généralement, il conçoit l'art de la rue dans un rapport de rivalité avec l'art des musées. Un nombre assez important de ses installations sont des provocations à l'encontre de ces espaces consacrés à la culture de l'élite. L'un de ses faits d'armes consiste à accrocher de manière clandestine des toiles humoristiques dans les plus grands musées, comme la Tate Gallery, le Louvre, le Metropolitan Museum, ou encore le Museum of Modern Art de New York. On peut noter un tableau exposé dans l'aile du Brooklyn Museum consacrée à la peinture d'histoire, intitulé *Soldier with Spray Can* (Banksy, 2006: 177) et représentant un soldat de l'ère coloniale en train d'inscrire au spray des graffitis pacifistes. Le style de l'artiste était si convaincant que le tableau est resté en place huit jours. *Tomato Soup*, exposé au Museum of Modern Art de New York et figurant une unique boîte de conserve de la marque Tesco, en une reprise ironique des *Campbell's Soup Cans* de Warhol, a également trompé le public et le personnel du musée durant presque une semaine (Banksy, 2006: 178-179).

En prétendant avec humour à une sanction intellectuelle qui lui serait refusée, Banksy semble surtout vouloir désacraliser l'espace du musée afin de mieux inciter à la reconnaissance de l'art qui se trouve en dehors de ses murs. Ses provocations répétées peuvent être interprétées comme une incursion de la rue dans le domaine réservé de la culture savante, remettant en question le statut de l'œuvre une fois qu'elle a été acceptée dans l'enceinte du musée : une œuvre doit-elle être considérée comme légitime parce qu'elle est exposée dans un musée ? Le musée est-il le garant de la valeur d'une œuvre ? Banksy est clair sur ce point. Son inscription au stencil, « Mind the crap », sur les marches de la Tate Gallery, en 2002 (Banksy 2006 : 85) incitait les spectateurs à ne pas accepter passivement le choix du musée, et à ne pas renoncer à leur jugement critique une fois entrés dans l'espace sacré, ou du moins régulé, de l'exposition officielle.

Banksy semble ainsi délibérément brouiller les limites entre la culture des rues et la culture du musée et des galeries d'art, afin de mieux revaloriser l'espace de la rue comme un espace de créativité et de communication visuelle, différent et stimulant. Nombre d'artistes contemporains, qui pratiquent le street art en parallèle avec la peinture sur toile, sont maintenant conscients de ce potentiel. Ainsi, le New Yorkais Elbow Toe reconnaît l'intérêt d'un environnement urbain ouvert et changeant :

I tailor the street work specifically to the street and the gallery work to an enclosed environment. Generally I feel the street work permits a broader interpretation because it's ephemeral and there may be juxtapositions I don't immediately see. (Nguyen & MacKenzie, 2010: 51)

Shepard Fairey, quant à lui, insiste sur la nécessité de s'adapter à un contexte spatial spécifique :

street art is challenged or even augmented by its surroundings. For example, Banksy has always ensured that the spot where he puts his art down is effective within the context of the work. It's extremely important that the art can compete with all the other elements that surround it. (Nguyen & MacKenzie, 2010: 379)

Comme le souligne Fairey, Banksy est l'un de ceux qui parviennent le mieux à tirer parti d'un environnement aussi complexe et à faire de l'espace urbain le terrain privilégié de l'exploration artistique. Il montre combien cette dernière peut gagner à s'insinuer dans des environnements insolites, en dehors du cadre de la toile et de l'enceinte du musée, et déploie les possibilités d'un jeu avec les signes, les supports et les marges de cet espace sans cesse renouvelé. En tant qu'artiste des rues, Banksy travaille dans un décor où les signes ont une valeur fluctuante, où les signifiants peuvent être récupérés, décontextualisés et recontextualisés de manière insolite,

ludique et subversive. Sa récente composition au pochoir autour d'un panneau « no trespassing » à San Francisco, montre comment les significations peuvent être ainsi radicalement altérées et subverties (ill. 3). Accroché en haut de la lance d'un Indien sereinement assis au sol, le panneau devient revendication territoriale et se retourne contre la société qui l'a produit, mettant en évidence ses propres violations.



Ill. 3 : Banksy, San Francisco. 2010. © Banksy.

Son emplacement symbolique au coin de Mission Street confirme l'importance du contexte urbain, et la capacité de Banksy à s'y adapter. Comme cet exemple le montre, Banksy prise particulièrement le détournement d'inscriptions officielles. C'est le cas avec « Designated graffiti area », un pochoir à l'aspect très officiel (avec écusson copié sur un paquet de cigarettes), utilisé sur quelques murs à Westminster, et pris à la lettre par un nombre appréciable de taggeurs moins chevronnés. On peut aussi noter de nombreuses créations de panneaux de signalisation personnalisés, comme « Keep left », message familier des automobilistes britanniques et détourné en message politique, avec l'image familière d'un révolutionnaire de mai 1968 ; ou encore « Slow children », qui remplace les silhouettes habituelles par d'autres plus enveloppées, tenant des glaces à la main (Banksy, 2006 : 222).

Cette subversion des codes familiers participe d'un projet artistique plus ambitieux, qui consiste à faire participer les passants, non seulement en faisant appel à leur sens de l'observation, mais aussi à leur présence active dans le décor urbain. Le jeu ne se conçoit pas sans cet échange, et c'est pourquoi de nombreux pochoirs requièrent la présence des citadins pour faire sens. Des poubelles surmontées de périscopes ou des rats géants munis d'appareils photo espionnent et récupèrent ces figures éphémères, pour créer des situations insolites (Banksy, 2006 : 100, 108). Les clichés de *Wall and Piece* intègrent fréquemment promeneurs et passants, généralement inattentifs et pressés, comme cette jeune mère qui passe avec sa poussette devant le pochoir d'une poubelle espionne (Banksy, 2006 : 83). Il est évident que Banksy appelle ces spectateurs et acteurs involontaires à prendre part à une nouvelle forme de communication artistique dont les configurations sont dynamiques et transitoires.

La toile urbaine comme palimpseste

De tels instantanés, en effet, montrent clairement que le graffiti et le street art sont un jeu visuel avec le vécu de la ville, aux manifestations éphémères et constamment changeantes. Ce jeu s'inscrit donc non seulement dans l'espace, mais dans une temporalité pleinement assumée. En effet, de telles compositions urbaines ne sont pas prévues pour durer, pour se figer à jamais, mais participent d'une dynamique de recyclage et de mutations permanente.

Une fresque réalisée par Banksy dans les années 1990 à Bristol, dans Cato Street, illustre bien ce processus. Le premier état de la fresque, réalisé par Banksy et un autre graffeur, Kato, est une réalisation assez spontanée et énergique, caractéristique des débuts de Banksy, qui associe le style hip-hop et le style BD, avec à gauche une combattante d'art martial en plein élan acrobatique contre la signature combinée des deux artistes. Le lettrage en question est sophistiqué, tridimensionnel et dynamique. Le deuxième état de la fresque conserve ce lettrage, mais remplace la figure de gauche par une juxtaposition d'images, toujours dans le style BD, où apparaissent un char, un doigt pressant sur un bouton rouge, et un missile porté par une flèche rouge là où pointait la jambe de la figure. Le missile semble traverser les lettres et une explosion a lieu sur la droite de la fresque. Enfin, un message verbal, fait d'onomatopées, se rajoute, accompagnant les différents moments de cette narration visuelle : «click, clack, booom!». La spontanéité de la première version, on peut dire, fait place à une composition plus complexe, plus narrative et médiatisée. Cette deuxième version semble même faire référence à des productions du Pop Art, puisqu'avec ses onomatopées et ses explosions, elle rappelle certains tableaux de Roy Lichtenstein, comme *Takka Takka* ou *Whaam!*

En 2007, le propriétaire de la maison, qui devait mettre son habitation en vente, s'est décidé à la vendre comme œuvre d'art, «with house attached», afin d'empêcher ses acheteurs de repeindre les murs. En vain, puisque la fresque a elle-même fait l'objet d'un acte de vandalisme, et les motifs situés à gauche de l'image ont été recouverts de peinture rouge. L'artiste s'est donc lui-même retrouvé confronté au vandalisme, mais aussi à la logique de recyclage inhérente à sa propre pratique.

On peut peut-être davantage comprendre cette logique de recyclage en étudiant l'histoire d'un autre mur, situé près de la station de métro de Old Street à Hackney, qui dans l'esprit de beaucoup de ses admirateurs est devenu *le* mur de Banksy, même si ce dernier doit encore régulièrement le disputer aux forces incontournables de la décoration urbaine : les autorités, les autres graffeurs ou artistes de rue et, pire, les taggeurs. Tout a commencé il y a environ dix ans, quand des graffeurs anonymes découvrent l'intérêt stratégique de son emplacement, accessible mais suffisamment haut pour échapper à la surveillance des policiers et pour être visible depuis une rue très passante. En 2003, Banksy y place sa désormais célèbre reproduction d'une scène de *Pulp Fiction*, où John Travolta et Samuel L. Jackson se voient armés de bananes au

lieu de revolvers (Banksy 2006 : 43). Pendant trois ans, l'image reste en place, même si des tags viennent régulièrement contester cet arrêt du processus et font tout aussi régulièrement l'objet de réparations de la part de l'artiste. De juillet 2005 à juillet 2006, cependant, une succession de slogans et posters remet en route le processus de reprise et recyclage. Shepard Fairey choisit le mur pour y apposer l'un de ses fameux posters d'André the Giant, et Faile affirme victorieusement au-dessus d'un collage de sa composition : « Banksy was here ». Il n'en faut pas plus pour provoquer Banksy, qui reprend possession du mur, figurant cette fois-ci Travolta et Jackson en costumes de bananes (Benedictus 2006). Trois mois plus tard, l'image est recouverte par un autre graffeur, Ozone, qui écrit dans le coin, « If it's better next time I'll leave it » (Darwent 2008). Une autre inscription affirme : « nothing lasts forever ». La première version refait son apparition, et subsiste... jusqu'au moment où les autorités s'en mêlent. En avril 2007, Transport for London repeint le mur, provoquant un tollé dans les medias, qui estiment l'image disparue à une valeur de £ 300 000.

Le communiqué de Transport for London fait ressortir le statut ambigu et précaire de l'art des rues, rappelant que la distinction entre art et vandalisme ne va toujours pas de soi :

We take a tough line on removing graffiti because it creates a general atmosphere of neglect and social decay which in turn encourages crime. We have no intention of changing this policy. We recognise that there are those who view Banksy's work as legitimate art, but sadly our graffiti removal teams are staffed by professional cleaners not professional art critics. (Newling, 2007)

L'histoire ne s'arrête pas là, puisque peu de temps après, Banksy remplace l'image disparue par un ange tenant un crâne dans la main, en hommage à Ozone, tué la même année par un train alors qu'il pratiquait son art clandestin dans le métro de Londres (Darwent 2008). À l'heure actuelle, le mur a de nouveau été repeint par les autorités, probablement temporairement.

Les interventions d'autres artistes comme Fairey et Faile dans l'histoire de ce mur montrent clairement que le street art s'affirme comme une pratique impermanente, qui s'articule autour d'un processus temporel assumé : il est jeu, récupération, mais aussi juxtaposition, interaction et succession d'œuvres éphémères, à l'image de la vie urbaine elle-même. L'artiste français Jef Aerosol met en évidence l'importance de ce processus lorsqu'il place l'un de ses pochoirs de Sid Vicious à côté d'une « French maid » de Banksy (ill. 4). Le pochoir de Banksy figure une femme de chambre qui se penche pour soulever un rideau blanc virtuel, figuré sur le support réel du mur de brique, afin d'y jeter les déchets accumulés dans son ramasse-poussière. L'artiste critique ainsi une illusion de propreté et de bienséance, en suggérant que la surface de la capitale londonienne dissimule des détritits dont on s'est débarrassé à la

hâte. Le pochoir de Jef Aerosol joue de façon très convaincante avec ce message, auquel il ajoute une interprétation spécifique, en rappelant le conflit entre cette bienséance illusoire et les courants culturels marginaux qui ont toujours existé à Londres. À cela s'ajoute le trait d'esprit par lequel un artiste français figure un personnage emblématique de la culture londonienne à côté d'une «French maid» produite par un artiste britannique. Les possibilités sémantiques du premier travail sont donc accrues par la juxtaposition de travaux individuels, et leur interaction.



Ill. 4 : Banksy, Jeff Aerosol, London, 2006. © Jef Aerosol.

Le destin des créations urbaines de Banksy rend manifeste certains aspects essentiels de l'art des rues : il montre notamment qu'il s'agit d'un art vivant, dont les manifestations éphémères s'inscrivent néanmoins dans un continuum temporel, chaque nouvelle expression, visuelle ou verbale, portant en elle le souvenir de celles qui l'ont précédée. Il fait également apparaître la précarité du statut de la fresque urbaine, qui ne peut prétendre perdurer tant qu'elle reste accessible à tous ou n'a pas reçu la sanction officielle des autorités. Si elle joue sur l'ambiguïté qu'il y a à distinguer l'acte de vandalisme de l'œuvre d'art, elle doit également en accepter les conséquences. Et, sur ce point, en acceptant de jouer le jeu, de recycler, transformer, s'adapter aux exigences d'un territoire disputé, sans limite ni cadre protégeant l'œuvre d'art, Banksy semble assumer pleinement les conséquences de sa pratique.

On pourrait aller plus loin, et affirmer que l'esthétique du palimpseste est au cœur de sa production qui ne prétend aucunement à la permanence de l'art des musées. Comme beaucoup de pratiquants du street art, il conçoit les murs de la ville comme une toile vivante, intégrant un processus de dégradation, de superposition et de reconstruction que rien ne peut arrêter, pas même les protections en plexiglas qui apparaissent de plus en plus sur ses pochoirs. Ces derniers, par ailleurs, recherchent moins la légitimité ou la perfection artistique que le dialogue, sans cesse renouvelé et inscrit dans l'instant, avec les acteurs de la ville. Ceux qui regrettent leur disparition progressive ne voient pas que le renouvellement de ce dialogue, à travers de nouvelles productions de Banksy, ou d'artistes qui lui ont succédé, fait partie intégrante d'une telle esthétique.

Références

- BANKSY (2006) : *Wall and Piece*, Random House, London, 240 p.
- BENEDICTUS L. (2006) : "One wall, four artists, two bananas," *The Guardian* [online] 24 February, <<http://www.guardian.co.uk>>, accessed 10 May 2011.
- DARWENT C. (2008) : "Move over, Banksy: Meet the next generation of artists coming up from the street", *The Independent*, 3 February, <<http://www.independent.co.uk>>, accessed 10 May 2011.
- *Exit through the Gift Shop* (2010), Film directed by Banksy, United Kingdom, Revolver Entertainment.
- FAIREY S., BANKSY (2006) : "Banksy; the Man, the Myth, the Miscreant," *Swindle n.8* (Summer issue), p. 84.
- HEBDIGE D. (1979) : *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge (2002), London, x+195 p.
- JOSEPH C., 2008 : "Graffiti artist Banksy unmasked... as a former public schoolboy from middle-class suburbia", *The Daily Mail*, 12 July, <<http://www.dailymail.co.uk>>, accessed 10 May 2011.
- MARCONOT J.-M. (1995) : *Le Langage des murs ; du graffe au graffiti*, Nouvelles Presses du Languedoc, 133 p.
- NEWLING D., 2007 : "Why Banksy's fans are going bananas", *The Daily Mail*, 19 April, <<http://www.dailymail.co.uk>>, accessed 10 May 2011.
- NGUYEN P., MACKENZIE S. (2010) : *Beyond the Street: the 100 Leading Figures in Urban Art*, Gestalten, Berlin, 400 p.

Sommaire / Contents

<i>Preface</i>	
Jean-Jacques Chardin	5
Reprise recycling, recuperating in the postcolonial context	
<i>Chutnification: the recycling of canonical texts in the Indian English novel</i>	
Geetha Ganapathy-Doré	11
<i>Memory, nostalgia and identity in narratives of India's Partition</i>	
Bodh Prakash	21
<i>Canadian popular classics: Recycling Homer's Odyssey in novels by Frederick Philip Grove, Robert Kroetsch and Margaret Atwood</i>	
Wolfram R. Keller	37
<i>Les reprises du surréalisme français dans la revue américaine d'exil transition (1927-1938)</i>	
Céline Mansanti	51
<i>Romulus en Amérique: recyclage et récupération des modèles antiques par John Howard Payne</i>	
Ronan Ludot-Vlasak	65
Recuperating: a political gesture	
<i>Appropriating the roguery pamphlet genre: Greene's narrative and authorial strategies</i>	
Pascale Drouet	85
<i>Reprise de l'Égalité des deux sexes (1673) de Poulain de la Barre dans les brochures de [Sophia] (1739-1740)</i>	
Guyonne Leduc	97
<i>Milton's hypotextual presence in James Thomson's Summer (1727)</i>	
Kwinten Van De Walle	115
<i>Ezra Pound, Basil Bunting and the Roman Classics: translating the reference to myth</i>	
Charlotte Estrade	129
<i>Marx et l'Angleterre</i>	
Bernard Cottret	141

Recycling and recuperating: shifting stances

<i>Tintin and the Scottish colourists: how to recycle without a bike</i> Laurence Grove	151
<i>Le street art selon Banksy: jeu, récupération et palimpseste</i> Hélène Ibata	159
<i>Les intermittences du visible: reprises de vue dans le cinéma expérimental américain</i> Livio Belloï	173
<i>Seán Hillen's Irelandis: the second life of parody</i> Valérie Morisson	183
<i>Reprise, altération, réinsertion: le recyclage au service de l'éducation du lecteur dans Les Versets sataniques de Salman Rushdie</i> Michael Federspiel	203
<i>Abstracts</i>	219